

ТАТЬЯНА МОСКВИНА

ВСЕМ! СТОЯТЬ!

Э
Н
Р
Ж
И
И

амфора



Татьяна Владимировна Москвина

Всем стоять

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=8639414

Всем стоять! / Т. В. Москвина: Амфора; Санкт-Петербург; 2006

ISBN 978-5-367-00203-4

Аннотация

Сборник статей блестящего публициста и телеведущей Татьяны Москвиной – своего рода "дневник критика", представляющий панораму культурной жизни за двадцать лет. «Однажды меня крепко обидел неизвестный мужчина. Он прислал отзыв на мою статью, где я писала – дескать, смейтесь надо мной, но двадцать лет назад вода была мокрее, трава зеленее, а постановочная культура "Ленфильма" выше. Этот ядовитый змей возьми и скажи: и Москвина двадцать лет назад была добрее, а теперь климакс, то да се... Гнев затопил душу. Нет, смехотворные подозрения насчет климакса мы отмечаем без выражения лица, но посметь думать, что двадцать лет назад я была добрее?! И я решила доказать, что неизвестный обидел меня зря. И собрала вот эту книгу – пестрые рассказы об искусстве и жизни за двадцать лет. Своего рода лирический критический дневник. Вы найдете здесь многих моих любимых героев: Никиту Михалкова и Ренату Литвинову, Сергея Маковецкого и Олега Меньшикова, Александра Сокурова и Аллу Демидову,

Константина Кинчева и Татьяну Буланову... Итак, читатель, сначала вас оглушат восьмидесятые годы, потом долбанут девяностые, и сверху отполирует вас – нулевыми. Но не бойтесь, мы пойдем вместе. Поверьте, со мной не страшно!» Татьяна Москвина, июнь 2006 года, Санкт-Петербург

Содержание

Предисловие автора	5
Восьмидесятые: Теперь – куда?	8
Никита Михалков в шутку и всерьез	8
Экран. Любовь. Островский	29
Конец ознакомительного фрагмента.	58

Татьяна Москвина

Всем стоять!

Предисловие автора

Однажды меня крепко обидел неизвестный мужчина. Он прислал отзыв на мою статью про фильм «Мастер и Маргарита», где я писала – дескать, смейтесь надо мной, но двадцать лет назад вода была мокрее, трава зеленее, а постановочная культура «Ленфильма» выше. Этот ядовитый змей возьми и скажи: и Москвина двадцать лет назад была добрее, а теперь климакс, то да се...

Гнев затопил душу. Нет, смехотворные подозрения насчет климакса мы отмечаем без выражения лица, но посметь подумать, что двадцать лет назад я была добрее?!

Да это я сейчас присмирела, а двадцать лет назад, когда я, например, приходила в театр, режиссеры за кулисами пили валерьянку стаканами. Деятели культуры всерьез рассматривали план ежемесячного коллективного сбора денег для меня – с тем, чтобы я НИЧЕГО не писала. Из-за моей статьи «За миллиард лет до конца кинематографа» сам Александр Сокуров встал на тропу войны (потом состоялось счастливое для всей нашей культуры примирение)...

И я решила доказать, что неизвестный обидел меня зря.

И собрала вот эту книгу – пестрые рассказы об искусстве и жизни за двадцать лет. Своего рода лирический критический дневник.

«Время, время, – и мы его дети!» – воскликнул Томас Манн. Да, многое меняется – но есть и нечто неизменное. Мой «дневник критика» – тому подтверждение.

Не была я ни добрее, ни злее, а была точно такая же, как сегодня. Менялась жизнь, менялась культура, менялись люди – иногда до неузнаваемости. Но что-то во мне не менялось совсем. И от этого сочетания тексты, которые написаны давно, – сохраняют какой-то драматический интерес. Связь времен в этом дневнике не оборвана, ниточки выются, все продолжается, длится. Вы найдете здесь многих моих любимых героев – Никиту Михалкова и Ренату Литвинову, Татьяну Буланову и Олега Меньшикова, Александра Сокурова и Аллу Демидову, Сергея Маковецкого, Романа Виктюка, Константина Кинчева, Владимира Машкова, Кирилла Лаврова...

(Многих, но не всех. Я отобрала для этой книги статьи, не вошедшие в мои сборники «Похвала плохому шоколаду» и «Люблю и ненавижу». Поэтому для целостного представления о том, что я написала, придется тем, кто пожелал бы такой полноты, – читать все мои книги.)

Итак, читатель, перед вами пройдут восьмидесятые годы, потом накатят девяностые, потом озадачат вас нулевые...

Не бойтесь, пойдем вместе. Со мной не страшно!

Татьяна Москвина

июнь 2006 года, Санкт-Петербург

Благодарю всех, кто помогал и поддерживал меня словом
и делом, и в их числе:

Моего учителя, Евгения Соломоновича Калмановского

Маму Киру и папу Володю

Мужа Сережу

Сыновей Севу и Колю

Друзей, коллег, товарищей:

Александрю Андрееву

Любовь Аркус

Марину Дмитриевскую

Льва Карахана

Ольгу Мартыненко

Елену Стишову

Дмитрия Цилика

Восьмидесятые: Теперь – куда?

Никита Михалков в шутку и всерьез

*Оттерпимся, и мы люди будем.
Пословица*

Вглядываясь в творчество Никиты Михалкова последних четырех-пяти лет, находим там не то чтобы этап (как-то неудобно живого человека делить на этапы!) – а скажем так: время усиленных «свиданий с реальностью». Непосредственный и краткосрочный «роман» режиссера-актера с современной – ему и нам – действительностью. Роман, на страницах которого – фильмы «Родня» и «Без свидетелей», несколько актерских работ, в их числе – блистательный Проводник из «Вокзала для двоих» Эльдара Рязанова.

Вот этот-то роман, на мой взгляд, еще пока недоосмыслен. Произошел он как-то вдруг. Михалков, за плечами имевший «Рабу любви» и «Неоконченную пьесу для механического пианино», «Пять вечеров» и «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» (конечно, и они говорили о современности, но, согласимся, опосредованно), внезапно причалил свой корабль к берегу сего дня, сошел на землю твердым, уверенным шагом, окинул восьмидесятые годы ясным на-

смешливым взором и сказал внятно: «Сегодня очевидно: лирическое кино изжило себя... У каждого времени свой художественный знак... Я точно знаю, что сегодня необходим разговор прямой и нелицеприятный о добре и зле, о тех и о том, кто и что мешает нам жить» («Советская культура», 6 января 1983 г.).

Скажи он это теперь, когда мы с изумлением узнаем из газет, что хуже «Мосфильма» и студии-то на свете нет, – от сих слов повеяло бы легким ароматом конъюнктуры.

Да только вот сегодня, когда я пишу эти строки, добрый десяток газет известил меня о том, что Михалков снимает «Очи черные» с Марчелло Мastroяни в главной роли, по мотивам Чехова.

Стало быть, тот роман, о котором моя речь, – покуда завершен.

Но помедлим! Остановимся, обдумаем то, как в творчестве видного нашего режиссера-актера преломилось начало восьмидесятых годов нашего века. Дружно и весело расставаясь со своим прошлым, не будем отмахиваться от работ Михалкова как от вчерашнего дня. Даже если оно и так, поняли ли мы его-то, вчерашний день?

Что это был за день и что, собственно, сказал нам о нем Михалков?

«Лирическое кино изжило себя... прямой и нелицеприятный разговор...» Подобная категоричность была бы странна, если не была бы естественна: каждым своим фильмом

Михалков задавал особый тон в кинопроцессе. В этот раз он обосновал новое направление сам и авансом провозгласил его неминуемость. Так оно отчасти и сбылось: он, человек дела, снял два фильма в духе «прямого разговора», сыграл в ряде картин – причем именно тех персонажей, кого, очевидно, разумел под «мешающими нам жить». Для начала попробую определить общее свойство, основную тональность, окрасившую актерские и режиссерские работы Михалкова о действительности начала 80-х. Очевидно, что этим свойством будет – насмешка. Именно насмешка пропитывает созданный им образ времени, и притом насмешка, окрашенная ощущением явной личной сопричастности. Те дрянные люди и та мнимая жизнь, которую режиссер, надо думать, совершенно сознательно сотворил, тот сплав усмешки и презрения, социальной трезвости и брезгливой жалости, проникновения в потаенные закоулки всяких «помойных душ» и неукротимой веры в собственный артистизм, способный извлечь эстетический эффект даже из человеческого «мусора», – все это было выполнено в особой интонации, как будто легкомысленной, даже вызывающей на вопрос о... мере серьезности Михалкова.

Одного за другим ни с того ни с сего играет хулиганов, хамов и проходимцев. После большой литературы берется за литературу рангом ниже. Все фильмы и роли пересыпаны улыбочками, насмешками, штучками, шуточками – но взгляд не высокомерный, а именно сопричастный. Это, мол,

наше, ваше, мое... Может, баловство, забава? Или в забавной оболочке что-то таится? И можно вычленить серьезное зерно из насмешливой шелухи? Не вычленяется – уж очень крепко спаяно.

Начнем с актерских работ.

Что за актер Никита Михалков?

Сказать, что это хороший или даже отличный актер, – значит не сказать ничего. Проводник («Вокзал для двоих»), Борис («Портрет жены художника»), Директор («Инспектор ГАИ»), Официант («Родня»), Режиссер («Полеты во сне и наяву») – характеры самые разные. Ему явно неинтересно изображать внешние свойства и приметы, сыграть «тип» официанта, директора станции техобслуживания, проводника и т. д. Он играет способ жизни. Стиль жизни. А стиль жизни может быть одним – и у режиссера, и у официанта... Михалков концентрирует в одном данном лице всю близлежащую жизнь, и мы отлично понимаем, какая жизнь сделала такого человека.

Когда на вокзал, где повстречаются излюбленные искусством двое, подкатит поезд и высунется физиономия, на коей аршинными буквами написано: так-так, что здесь можно урвать, отхватить, зацепить, успеть? – тогда вдруг всему рязановскому фильму сообщается нешуточная значимость. Проводник Андрей, этот победоносный холуй, вырос в антагониста главного героя Платона и противопоставляет ему не какие-то там убеждения или, не дай бог, идеи, а зад, об-

тянутый джинсой, бицепсы и чемодан чарджуйских дынь...

Детище вокзала, склочной и случайной людской свалки, он и король вокзала, и душа вокзала!

Он успевает и преуспевает. Затаскивая официантку Веру на пять минут в купе, проборматовывает обоснования предстоящей собачьей свадьбы: вся жизнь «такая», и мы должны быть «такими», не отставать.

А что за поступь! С многопудовыми чемоданами, семимильными шагами, со сказочной легкостью идет Проводник, артистически ступает, не ведая преград и не зная соперников. Что ему жалкий Платон? Что ему Вера? Это его поезд, и это его дорога.

Легкие непринужденные манеры, свободная ироническая скороговорочка – Михалков и не думает «перевоплощаться». Virtuозно демонстрируя этого обнаглевшего лакея, никак и нигде специально он не указывает на отъединение и отстраненность от него.

В Проводнике удачно сконцентрировано все то, что мы найдем и в прочих ролях этого периода, но порою это сказано актером либо слишком бегло и легкомысленно, либо разведено водичкой неопределенной психологической сложности.

Итак, Михалков играет тех, кто – в любом фильме из вышеперечисленных – противостоит главным героям. Герои разные – и честный-пречестный, очень бесхитростный инспектор ГАИ, и трогательный пианист Платон, и суровый ху-

дожник, и мятущийся Сергей из «Полетов...». А прет на них и вытесняет их – всех! – одна и та же сила, которую в разных обличьях представляет Михалков.

Одним тычком Проводник опрокидывает пианиста Платона. Одной убийственной интонацией прогоняет из кадра беспокойного Сергея некий режиссер. Чуть не отбил жену у честного художника Борис (и отбил бы, если бы не... авторы фильма). Весь фильм «Инспектор ГАИ» построен на борьбе добросовестного служаки и вольно-бессовестного директора станции техобслуживания. Всех их объединяет особенное ощущение: того, что они – победители. По сюжету им, конечно, как правило, уготовано поражение. Правда, поражение происходит где-то в пространстве условного киномира, привычной киножизни, где добро и зло воюют по заранее известному сценарию. Но когда любой из этих фильмов касается реальности, он делает это за счет Михалкова, и тут поражения нет. Сам характер существования этих успевающих и преуспевающих победителей несовместим с идеей их неперемогимого поражения. Выскочив на изломе времени, эти «пузыри земли» своего временного характера никак не ощущают, напротив: чувствуют себя превосходно. Комфортно.

Как необидительны жалобы ловкого Бориса перед лицом жены художника! И куда убедительней его ленивая грация беспросветного супермена, издевательская вежливость и почти оскорбительные шуточки. Поднаторевший в товарно-денежном обмене, он в отпуске, на базе отдыха, смотрится

вполне интеллигентно. Если б не эта посмеивающаяся победительность, хозяйский прищур в оценке людей, если бы не постоянный привкус издевательского превосходства...

«Ты где живешь-то, недалеко? Вот и шел бы спать. Завтра на работу. Работаешь-то недалеко, а?» – и Сергей Макаров, за чьими душевными переживаниями мы наблюдали до сих пор, изумленно отступает перед тем, кто ни в его и вообще ни в чьи полеты вникать не собирается. Режиссер, ведущий ночные съемки некоего исторического фильма, сокрыт у Михалкова за непроницаемой пленкой высокомерного презрения, которое уже неотъемлемо, уже – плоть и кровь...

А. Аронов заметил по поводу Михалкова в «Инспекторе ГАИ»: «Нет, он прямо-таки артистичен не столько в роли удачливого директора, сколько в роли руководителя вообще – не то полководец, не то кинорежиссер» («Искусство кино», 1983, № 9). Верно тут это «вообще» – не в смысле приближенности ролей – имеется в виду высокая мера обобщения.

Кто все эти люди? Почему они держатся как хозяева жизни и так легко наступают, прут, вытесняют, отталкивают столь разнообразных героев? Место их в официальной иерархии совсем скромное... Один Проводник – пустяк. Да только не может он быть один, вот в чем дело. Таких обязательно тысячи, они и множатся в условиях своей массовидности. И тогда...

Правда, некоторые критики тогда нас успокоили. Они ска-

зали, что Проводник – это обаятельная шутка блестящего актера. И что правда жанра комедии с точностью соблюдена. И что вообще Михалков сейчас много шутит и на разных пустяках демонстрирует свое бесспорное мастерство.

И все было хорошо... и проходили мы, вздыхая, мимо чарджуйских дынь... и какие-то машины мчались мимо нас на юг... и смеялись над нами кинорежиссеры... и кому бы пришло в голову утверждать, что Проводник Михалкова (лучший эпизод года!) в самом деле «мешает нам жить». Он как раз очень нам помог эту жизнь весело коротать. Не правда ли?

Разгадку сего парадокса предлагаю такую: Михалков поскольку художник, постольку не может не увлекаться наиболее яркими, сильными, определенными лицами из тех, кого отливает жизнь. Жизнь семидесятых – начала восьмидесятых такие лица произвела. Это, например, те, кого и сыграл актер.

Такого сорта яркость и определенность не вызывает прилива гражданской радости. Но это так.

Общие свойства жизни, рождающей героев Михалкова-актера, он отчетливо изобразил как режиссер в фильме «Родня».

Этот фильм похож на остроумное и умышленно небрежное выступление на какой-нибудь (представим себе) сверхсерьезной конференции по проблемам, скажем, бытия. Признанный стилист сотворил комический винегрет из всевоз-

можных сюжетцев, стилей, приемов, якобы метафор, якобы символов, якобы требующих задуматься, когда на самом деле все говорится в лоб, бьет в глаза, напрямик, яснее ясного. Фильм усиленно «читали», вычитывали серьезные думы из его хохочущей и кривляющейся плоти. Думы вычитывались, поскольку имелись. Не то чтобы прятались под лоскутным одеялом нарочитых эскапад – не прятались, а в них самих и жили.

Что помнится из сюжета? Приехала из деревни в город крестьянка Коновалова и попала в круговерть, и заплясала вместе со всеми странные пляски – нет чтобы противопоставить испорченному городу какую-нибудь вековую мудрость из обширных запасов.

Да, такая жизнь, как в «Родне», – не всерьез. Рецензируя фильм, Елена Бауман недоумевала: «Конечно, кому приятно промотаться полдня на вокзале, но это, право же, еще не повод, чтобы кричать: война, потоп, конец света! Даже если мы к тому же приметили, что таксист нелюбезен, администрация хамовата, а официант живет не на зарплату» («Советский экран», 1982, № 20).

Казалось, что Михалков занимается, в общем, пустяками. Действительно, смехотворно ничтожны и люди, и их поступки в «Родне». И добродетели их микроскопические, и пороки мизерные – да, суетны, хамоваты, с толку сбиты, неумны, ну и что? Виктор Демин, толкуя фильм, заметил острее: «вымороченная жизнь... жизнь не тем, что надо, хочется, а

тем, что подвернулось под руку» («Советский экран», 1982, № 20).

Вымороченная – пожалуй, но только никто из героев фильма этого не замечает и живет именно так, как живется. И разве эта жизнь «не всерьез», когда человек бодро барахтается в пустоте, жизнь без родства, без идеи; жизнь, наполненная одними лишь телефонными звонками, гудками поездов, скверной музыкой, энергичными и бессмысленными сварами, идиотическими модами, – разве она не есть сама по себе – грозная, подлинная опасность? Она открыта любой случайности, каждому веянию – с востока ли, с запада, все в ней съестся, все перемелется.

Отнюдь не горькая ирония звучит в названии фильма, но самая что ни на есть правда – все тут родня, как ни открещивались бы друг от друга. И горожанка Светланы Крючковой – истинная дочь своей матери, какой играет ее Нонна Мордюкова, и жутковатая девочка (Федя Стуков) – порождение их обеих. И мужья тоже им под стать. Все люди фильма слеплены из одного теста, все они – и творцы, и продукты жизни, где утеряно родство как любовь и ответственность, зато появилось родство по способу жить. По стилю жизни.

Пусть это пестро, вульгарно, наглогато, бедновато, а, однако же, сбито в несомненную определенность, где все части начинают пристраиваться, притираться друг к другу. Уж во всяком случае троица «мать-дочь-внучка» – вполне стильная. Уж даже и мораль какая-то первобытная вырисовыва-

ется: «Одинокая женщина – это неприлично», – заявляет дочь...

Композиция «Родни» напоминает гору разноцветных кубиков, никак не стройный дом. Фильм мчится, как электричка, вдруг изредка останавливаясь на полдороге, и тогда пассажиры его долго и уныло наблюдают странные картинки: самолет летит, бегун бежит, лодка плывет. Эти перебивки имеют чисто эмоциональное значение. Кому не случалось, измучив глаза тьмой лиц, встреченных за день, уставиться в одну точку, пребывая в полной прострации? У фильма удивительное свойство: он выматывает и утомляет, раздражает, оглушает – как город. Авторский взгляд на героев фильма – это взгляд, каким рассматривает городской житель, человек толпы, своих соседей по автобусу, сразу подмечая в них комическое и нелепое, чувствуя одновременно и то, что сосед этот – чужой, ненужный ему, но и то, что он с ним крепко-накрепко связан, спаян.

Ольга Кучкина в статье о творчестве Михалкова («Литературное обозрение», 1982, № 5), отмечая серьезность фильма «Родня», сопряженность с кругом настоящих проблем большого искусства, ласково прощает ему одну проказу. Дело в том, что в эпизоде, когда Мария Коновалова фотографируется со своим попутчиком в фото-автомате-трехминутке, оттуда вылезают портреты трех создателей фильма: Никиты Михалкова, Александра Адабашьяна (художника) и Павла Лебешева (оператора). А между тем что прощать, когда

Смысл шутки можно извлечь из общего смысла фильма, из пронизывающего «Родню» ощущения всеобщей сопряженности. Авторы фильма тоже здесь, внутри, в общем котле (по сюжету – при общем котле: Адабашьян и Михалков играют работников ресторана). Заодно уподоблю фильм еще и ресторану, где одновременно могут быть совмещены люди несовместимые. Отметим, это важно: в квартирах происходит не так много действия. Куда больше в фильме мест, объединяющих людей, – парк, вокзал, гостиница, стадион, ресторан. Действие фильма скачет от одного объединяющего места к другому, а когда мы переносимся в купе поезда либо в отдельную квартиру, не будет никакого чувства отдельности, ибо чувство отдельности в купе поезда, где в одном вагоне их с десятков, или в квартире пятисотквартирного дома есть чувство иллюзорное.

«Родня» – фильм комический, но несмешной. Разнообразие уродств несерьезной, лишенной каких бы то ни было разумных и светло-возвышенных оснований жизни сливается, однако, в плотное единство, оборачивается несомненно пугающей реальностью.

Михалков схватил именно общий тон, вид, стиль определенного рода жизни, не пролив при этом, что называется, ни единой слезы.

Попробую на свой лад истолковать исследуемый режиссером «род жизни» и его к нему отношение.

Рискну утверждать, что у многих и многих людей, сколь-

нибудь чутких к времени и озабоченных не одним только личным, в начале восьмидесятых годов было странное самоощущение. С одной стороны, нельзя было не признать, что так больше продолжаться не может. С другой стороны, нельзя было не сознаться, что кипящая кругом жизнь как-то, в общем, криво-косо, но сложилась. Особенно ценными в этом смысле были титанические усилия обывателя новой формации, который не только окончательно созрел и определился, но даже как бы укоренился в своем быте и бытии, в страстях, мечтах и способах их осуществления. Поле неофициальной и, более того, незаконной деятельности катастрофически расширялось. Но для кого, собственно, катастрофически? Нарастали массы людей, по кирпичику складывавших подспудное «здание» жизни.

Структура этого «здания» решительно отличалась от того, чего желали бы все доброммыслящие и высокопорядочные граждане. Впрочем, слово «структура» трудно приложить к явлению, что образовывалось буквально на глазах и в какой-то момент поставило под угрозу функционирование общественных институтов. Взаимоотношения людей стала окрашивать некая жадная, изначальная, нагая и наглая первобытность. Неслыханная изобретательность развивалась словно в одном направлении – где и как ловчее украсть. Но в клубке хитросплетенных сложностей по сути таилась небывалая простота.

Эта простота ужасна своей силой. Она может действи-

тельно организовать жизнь – чем и занималась – и организовать железно, каменно, цементно. Сколько нужно доброй воли, честного ума, трудов, мыслей, опыта, чтобы наладить действие точных и справедливых механизмов общественно-го устройства! *Этой* же простоте ничего такого не надобно. Только дать ей волю...

Тогда появятся на свет Проводник и бессмысленная «родня» с их ухмылками и варварскими побрякушками.

Ведь нет разницы – нет, читатель! – между пластмассовой заколкой, прихватившей сожженные химией волосы, и бриллиантовыми пуговицами на жакете...

И эта житейская толкотня внутри бессмыслицы, заслуживала ли она чего-то иного, нежели брезгливой (но и сопричастной) усмешки Михалкова?

Конечно, тут, как говорится, «возможны варианты», и это отношение – не единственно возможное. Однако похожую интонацию, что и у Михалкова, находим вдруг и у такого острого, умного, далеко не благодушного, резкого, а часто и устрашающего писателя, каков Владимир Маканин.

Ведь и он о том же и в то же время писал. Об этой самой жизни, катящейся с дикой инерцией – куда? О вырождении и измельчании человека, который живет в пустоте, в тумане, в бреде – и этот бред, и туман тем не менее конденсируется в твердые гнетущие формы, диктующие человеку буквально каждый шаг, каждый вздох. Вспомните повесть «Человек свиты» – как дотошно выписаны великие страдания чинов-

ника, для которого лишиться чаепития у секретарши директора – финиш, катастрофа, конец. Мелочи, да? Ничтожный служака? Тусклые будни? Да ведь эта та самая капля, в которой океан. Нижний этаж здания – а что, думаете, на четвертом иначе живут?

Маканин взял душу мелкого чиновника и посмотрел на нее в микроскоп – что с человеком делается? – и выводы тут получаются такие, что уводят нас опять и опять к заколдованному кругу все тех же проклятых вопросов: куда шла жизнь, почему?..

Теперь мы вплотную подошли ко второму фильму Михалкова – «Без свидетелей» (по пьесе Софьи Прокофьевой) – именно с темой микроскопа и души человека. Ведь каждый, кто видел фильм, сразу вспомнит, как беспощадно пристально разглядывают авторы фильма своего героя. Общий вид – в «Родне», здесь – ход вглубь, в подробности человека, частная жизнь крупным планом.

Герой фильма – подлец. Два часа в компании с подлецом! Какие нервы это выдержат! Правда, кроме героя есть ведь и героиня – прекрасная женщина, воплощение света, кладезь духовности (ее играет Ирина Купченко). Но с этой духовностью все ясно – такие всегда были, есть и будут, – и, обозначив бесспорное и точное место для духовности, Михалков (отметим запоздало, что, говоря о режиссуре Михалкова, всегда имею в виду входящее в ее молекулярный состав искусство Павла Лебешева, Александра Адабашьяна «и дру-

гих»), конечно, прежде всего занят им, подлецом в мерзавцем.

Плохой, совсем плохой, плохой безнадежно. Ничтожество, дрянь, все предал, всех продал, героиню бросил, женился на дочери академика (да бывают ли сыновья у академиков?), бросил сына, вьется, пакостит, и все из-за жирного куска. Сатира? Разоблачение? Да ведь что тут разоблачать, с первого кадра, с могучей спины и самодовольного сально-го хохота герой Михаила Ульянова ясен до точки. Камера прямо-таки впивается в его рожу, разглядывает ее с омерзением, искажает, издевается. Героя выворачивают наизнанку, раздевают и уничтожают... со странным удовольствием.

Он не вообще дрянь, а дрянь своего времени. Михаил Ульянов, сыгравший немало деятельных и энергичных людей, и тут играет деятеля, да не того толка. И все в нем убийственно точно: и нежные взаимоотношения с бутылкой коньяка, и сентиментальные истерические всхлипы о доченьке, играющей Дебюсси, и выходки, от молодой поры, когда был он еще «рубахой парнем», однако же писал анонимки. Он напорист, громогласен и чудовищен, как фальшивая труба. Весь фильм он мечется и хлопочет, пытаюсь разгадать несуществующие каверзы своей простой и тихой бывшей жены. Сложно живет человек, ох как сложно: за каждой фразой выискивает «подтекст», «ходы» в уме просчитывает, пасьянсы головоломные раскладывает, – словом, в частной типовой квартире устроил себе этакий служебный ад. И самое страш-

ное здесь то, что человек при этом обращается в мусор. Не поступки впечатляют (главные его «злодеяния» за кадром, о них лишь говорится) – важен результат: человек годен теперь лишь на помойку.

И начальник он небольшой, и для героини не опасен, и всех-то его богатств было собственная жизнь: ее-то он и изгадил. Спасения не будет, оно невозможно, усталая одухотворенность героини больше ему «не светит», она идет мимо, к далекому другому. Не появляющийся в фильме Димка, его сын, успевает-таки отцу врезать по физиономии при посредстве хитроумного устройства в заповедной своей комнате. Да, ждать учтивости от детей этих отцов не приходится...

Под нежного Глюка в конце фильма героиня сообщает, что герой Ульянова очень плох, лежал в больнице... Что был он, что его не было – вторжение агрессивного, мелкого, тупого стяжательства прошло, ничем ей не повредило. Помните, под финал наш герой взревел, душа его, куцая, пропитая-проеденная и в угол загнанная, взревела. Жил не всерьез, а помирать придется на самом деле. Михалков, старательно и успешно прививавший зрителю насмешливо-брезгливое отношение к человеку-мусору, видно, захотел добиться и еще одного эффекта – сродни тому, что испытывает всякий, читающий о предсмертном раскаянии Иудушки Головлева в «Господах Головлевых» М. Е. Салтыкова-Щедрина. Когда пропащую душу жалеешь – странной, чуть ли не бессознательной, глубинной жалостью. Но есть ли эта жа-

лость, прорывающаяся сквозь презрение, в фильме Михалкова?

Если взглянуть на то, как играет Ульянов, нетрудно заметить, что он в этой роли как будто не полный, не вольный хозяин. Кто-то незримый, третий поминутно обнаруживает свое присутствие в разговоре двух бывших супругов...

Это, разумеется, сам режиссер. Сыграй он героя в «Без свидетелей», его «роман с современностью» достиг бы закономерной и полной кульминации. И, может статься, эффект «раскаяния Иудушки» тогда удался бы великолепно. А так, если брать реальность фильма и предположить, что не одно лишь презрение к мелкой дряни, окопавшейся в типовых квартирах, руководило режиссером (а подобное презрение есть чувство благородное, высокой пробы), то отчего так ослепительно холоден, так морозно насмешлив тот взгляд, что пронизывает весь фильм «до косточек»?

Михалков уже не помещает себя внутрь фильма, в гущу созданной жизни явно и на прежних основаниях – нет-нет да и посмотрит на происходящее с иной позиции. Иронически обыграв свою сопричастность «родне», здесь он уже не «один из всех». И основным настроением фильма становится настроение его создателей: это упоение своим умением из ничего – из двухкомнатной сугубо смежной квартиры, из двух обыкновенных людей, из какой-то бытовой замороченности (нищенская фактура!) – сотворить блистательное, изобретательное, переливающееся изысками и кас-

кадами мастерства зрелище. Тут мы снова решаем «загадку», как и в случае с проходимцами, сыгранными Михалковым-актером. Великолепное получается противостояние: вот, с одной стороны, задворки житейского «базара», поспешная, случайная и каменеющая в своей инерции обывательская толкучка, и с другой – умные, просвещенные, обширного взгляда на жизнь, лишённые иллюзий мастера искусств.

И вот они повстречались, поборолись. И кто победил?

Конечно, Михалков. Но только на той территории, какую он признал своей, – он извлек максимальный эстетический смысл из «грубой» жизни. Далее их пути неминуемо расходятся. «Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из него сладостную легенду» – и вполне закономерно, что после «бедной» жизни внутренней потребностью – это, естественно мои предположения – для Михалкова стало сотворение «сладостной легенды» – Паратова в «Жестоком романсе» Эльдара Рязанова...

То теоретическое обоснование своего творчества, которое сделал Михалков (показать, «кто и что мешает нам жить»), на деле обернулось другим. Тот же Проводник, родня из «Родни», герой из «Без свидетелей» – и они сами, и их бесчисленные подобию – не столько «мешают нам жить», сколько попросту живут. Как хотят. По своему усмотрению. Что, разве они мешают Никите Михалкову снимать отличные фильмы?

Что-то глубоко драматичное произошло тогда, когда михалковский артистизм высшего порядка прикоснулся к кри-вым рожам обывательской «бытухи». Когда умелые руки мастера принялись сооружать коллажи из хлама, что всегда под рукой.

Причем этот драматизм яснее виден именно сейчас, когда фильмы и роли Михалкова как бы стали историей и составляют уже некое единство, творческий документ, свидетельство о дне вчерашнем.

Позволю себе выдвинуть следующую гипотезу.

«Роман» Михалкова с действительностью восьмидесятых годов (нашего века) – есть вызов. Ведь основная интонация его фильмов и ролей этого периода – как раз вызывающая, задиристая. «Я и это могу сделать материалом для творчества, и из этого соорудить суперэкстразрелище», – мне слышится тут примерно такой мотив. Но не слишком ли это внешняя и мелкая задача для художника такого ранга, как Михалков? Легко, играючи, извлечь эстетический смысл из идиотической, нищей духом жизни. И все?

Нет, не все. Очевидно, что она, эта самая жизнь, в какой-то мере явилась для него и человеческой, и творческой проблемой, ибо он задался целью выработать свое к ней отношение. Посмеяться – значит избавиться, победить, освободиться... Освободиться? Ведь когда он, так сказать, залез в нее, в современную обывательскую житуху, что-то начало прилипать, мешать, цепляться...

...Вспомним один отлично сыгранный Михалковым эпизод из «Инспектора ГАИ».

Директор станции техобслуживания погружен в душевную смуту. Занервничал, запил, бродит дико по своей станции с ружьем. Нехорошо, неладно ему. А надо ехать на пышный банкет-пикник к очередному денежному мешку.

Там, на пикнике, у него не выдерживают нервы. Отделившись от разряженной толпы, как Чацкий какой-нибудь, директор дает волю накопившемуся раздражению. «Это – люди? – кричит он. – Вот это – люди?! Дерьмо! Дерьмо!» Очень пронзительно звучит это у Михалкова – не только лишь презрительно, но и отчаянно!

И если бы это отчаяние составило лейтмотив его фильмов – они были бы, наверное, великими. Для своего времени. Для времени, от которого нельзя освободиться путем иллюзорной эстетической победы. Так мне кажется.

1987

Экран. Любовь. Островский

Долгое время из русских драматургов в центре нашей культурной жизни были Гоголь и – прежде всего! – Чехов. Нынче, кажется, пришла пора и для Александра Николаевича Островского. Все охотнее ставят его в театре, рьяно взялись за дело большой и малый экраны. В последние несколько лет экранизированы «Доходное место» (фильм «Вакансия», режиссер Маргарита Микаэлян), «Бешеные деньги» (режиссер Евгений Матвеев), «Поздняя любовь» (телефильм Леонида Пчелкина), «Последняя жертва» (телефильм «Попечители», постановка Михаила Козакова), «Бесприданница» (фильм «Жестокий романс» Эльдара Рязанова)...

Всякое обращение к русской классике сегодня обсуждается бурно, горячо... Немудрено: речь идет о нашем общении с крупнейшими российскими умами – что мы у них принимаем, с чем спорим, что можем сказать нового? Обращение к русской классике имеет значение диалога времен, а такой диалог едва ли может быть гладок и безбурен. Времена при встрече не всегда лишь раскланиваются и говорят любезности – они ведь и ссорятся, они ведь могут и не понять друг друга.

Те, кто создавал русскую культуру, и в их числе Островский, обладали громадными духовными запросами и реша-

ли существеннейшие проблемы жизни. Каковы запросы тех, кто сегодня идет в соавторы к титанам? Каковы волнующие их проблемы? Попробуем уловить конфликтное взаимоотношение прошлого и настоящего: с одной стороны, будет представлять А. П. Островский, с другой – три экранизации.

Экран обращается, в основном, к пьесам Островского, написанным в 1870-е – 1880-е годы, после коренного обновления российского жизненного уклада. Изменилась Россия времен «Бедной невесты», времен «Грозы» – хоть и кривлялось новое время, новооткрытые балаганы подсовывая шутам гороховым, людей обращая в волков и овец, однако был и подлинный смысл в движении истории: воли и впрямь стало больше, развилась и усложнилась душевная жизнь людей. Коллизии многих пьес Островского 1870-х – 1880-х годов неоднозначны, сложно сплетены, заманчивы для трактовки. В печальных комедиях, в трагикомедиях драматурга поздней поры, вызывающих «целую перспективу мыслей» (выражение Островского по другому поводу), особенно много – любви.

Не романтически-беспочвенной, оторванной от жизни стихии, но такой, в которой воплощены важнейшие жизненные связи и процессы. Чуткие, нервные, впечатлительные женщины иных поздних пьес Островского связаны с тем неосязаемым, идеальным, что можно назвать «душой нации». Такие женщины, как Вера Филипповна («Сердце не

камень»), Лариса («Бесприданница») или Кручинина («Без вины виноватые») – исключительны, от прочего мира отделены резко и ему противопоставлены. Островский шел характернейшим путем русского писателя – им шли и Лев Толстой, и Николай Лесков: от острого ощущения плоти сильной, могучей жизни, от урагана русского «безудержа» с беспрестанным «оборачиванием» добра и зла – к поискам воплощенно-идеального, индивидуально-духовного. Вглядываясь в смех и горе русской жизни, Островский искал крупицы духовной красоты. И возникали особенные, странные, необыкновенные его женщины, с их непрерывными душевными волнениями, с их «поздней», «напрасной», печальной любовью.

Каждое время имеет свои штампы в изображении любви. Существуют они и сегодня, особенно сильно выражаясь в современной песенной лирике. Он и Она желают идти рука об руку, потому что тогда ничто – ни ветер, ни снег, – буквально ничто не страшно. Если это имеет место – Он или Она ликуют; если это разладилось – тоскуют; если это было в прошлом – вспоминают; если намечается это же – предвкушают. Песенная лирика довела любовь до того, что само слово уже с трудом вызывает какие-либо живые ассоциации. Эта бессвойственная любовь в первую голову заражает экран. На месте продуманного изображения характеров и судеб появляются абстрактные обозначения: она его любит – то есть говорит об этом и смотрит с повышенной теплотой. Но подобная

пресная, обесмысленная любовь никак не вяжется с Островским. Ведь непереносимое условие в современном штампе любви – совершенная деиндивидуализация героев.

Фильм Пчелкина «Поздняя любовь» был встречен критикой добродушно. Он казался верным духу автора и не очень терзающим букву. Милый, легкий, приятный, не имеющий никакого видимого отношения к современности, фильм был уютно обставлен бытом, без назойливо-любовного гнета стилизации, и рассказывал сказку давних лет. Жила-была бедная девушка, она полюбила красивого адвоката и после некоторых сложностей (какие-то там деньги, векселя...) вступила с ним в брак. То, что Людмила у Островского немолода и скорее всего некрасива, не принималось во внимание – Анна Каменкова, симпатичная, молоденькая, в своей прелести никак не уступала сопернице – вдовушке Лебедкиной (Елена Проклова), отчего весь смысл их противопоставления вовсе пропадал.

Итак, мораль фильма: борись за счастье, и любимый будет твой. К сему был присовокуплен Иннокентий Смоктуновский (Маргаритов, отец Людмилы) со своей темой гордого достоинства. Он существовал отдельно от простой истории бедной девушки, и одиноко вибрировал его благородный голос.

Однако так ли проста «Поздняя любовь» Островского? Вглядимся в нее.

Как прикажете относиться к тому факту, что Людмила

Маргаритова, девушка с такою цветочно-невинной фамилией, ангел кротости и добродетели... обкрадывает родного отца, зная, что он может и не пережить этого крушения? В 1873 году, когда пьеса вышла, критика не знала, что и думать, и Людмилу даже называли «нигилисткой», покушающейся на святые семенные узы, чуть не убивающей своего отца. Нечто новое, странное, не поддающееся точным утверждениям увиделось тогда в характере простой бедной девушки. В фильме и кража выходят как-то тихо, мило – как будто раз указано в пьесе, что речь идет о любви, то вся противоречивость характеров, острота поступков должны потонуть в теплоте взглядов и нежности вздохов.

Людмила – единственная героиня Островского, идущая на преступление. Проведя всю молодость в покорном труде, тяжком, безрадостном (в фильме она весело гуляет по бульварам с корзиночкой), в услужении отцу, долгие годы являясь примером терпеливого самоотвержения, она вдруг – и об этом пьеса – всеми силами берется вырвать у судьбы причитающееся ей счастье, не останавливаясь ни перед чем, не разбирая средств. «Любовь для меня все, любовь мое право», – под таким девизом происходит бунт кроткой девушки из московского захолустья, и эта продельная самостоятельность поступков и решений вместо покорного прозябания – свидетельство великого перелома женской судьбы в 1860-е – 1870-е годы.

Фигура женщины грешной, так или иначе «преступившей

черту», находится в центре внимания литературы 1860-х – 1870-х годов. Если в драматургии еще можно встретить героинь идеальных, безусловно добродетельных, то в русской прозе судьба женщины – арена сражения жестоких сил жизни, и женщина в этом сражении выказывает все большую волю, все большую решительность. От Анны Карениной, «великих грешниц» Достоевского, Леди Макбет Мценского уезда Лескова, Веры из «Обрыва» Гончарова до «Жертвы вечерней» Боборыкина – на всех этажах литературы шло осознание свершающегося крушения традиционной нравственности. И по сравнению с ним вопрос о женском труде и образовании был не столь уж значительным.

Александр Кугель в одном фельетоне 1889 года, названном «Женский хлеб и женские драмы», грустно-усмешливо скажет: «требовали швейных машин и курсов г-на Рангофа как предохранительного средства от полетов с пятого этажа. И вот мы видим, что и курсы г-на Рангофа стоят на мосте, и швейные машины продаются на чрезвычайно льготных условиях, а полеты все продолжают... женский труд еще больше обостряет женскую драму».

У женщин Островского, даже если они самостоятельно добывают «трудовой хлеб», главное все-таки происходит в сфере любви. И душевные движения дорогих его сердцу женщин драматург исследует столь тщательно не из желания создать маленький игрушечный «женский мир» – он всегда пишет то основное, существенное, чем, по его мнению, дер-

жатыя общество, Россия, жизнь.

В 1873 году Островский создает две пьесы о любви – «вечную сказку» «Снегурочка» и осенний этюд «Поздняя любовь» (сентябрь). Но если в «Снегурочке» любовь – естественная, природная стихия, наивысшее проявление бытия в его радостней трагизме, то любовь Людмилы Маргаритовой – дитя времени, дитя истории, а не вольной мощи Ярилы. Эта любовь похожа на Добровольное долговое обязательство. «Жертва», «долг», «служение» – вот ее язык. «В моих руках есть средство, – говорит Людмила, передавая украденный у отца вексель своему возлюбленному Николаю, – я должна помочь вам... Другой любви я не знаю, не понимаю... Я только исполняю свой долг».

Не зов природы, не слепая страсть, не каприз своеволия или грешные муки нарождающейся самостоятельности приводят героиню Островского к преступлению – понимание долга, поиск служения. Тут уместно привести высказывание Достоевского из «Дневника писателя» за тот же 1873 год: «В нашей женщине все более и более замечаются искренность, настойчивость, серьезность и честь, искание правды и жертв... Уж не в самом ли деле нам отсюда ждать большой помощи?»

Суровая мелодия служения, жертвенной любви роднит Людмилу – так скажем, по тональности – с теми русскими женщинами, которых искание правды и жертв привело к скамье подсудимых, и револьверу вместо вязанья в руках. Есть

револьвер и в «Поздней любви» у Островского! Только он не стреляет – воздух пьесы зыбок – он просто есть. Как возможность...

Отчего зыбок воздух пьесы? Оттого, что главные лица в ней – юристы (отец Людмилы – стряпчий, Николай – адвокат), слова «до-веренность», «по-веренный», «пере-дове-рие» так и сыплются из уст персонажей, а пьеса вся построена на цепи обманов, обманов и предательств – и крошечных, и вполне серьезных. Честная девушка обманывает доверие отца. Адвокат (!) идет на подлог. И ему в финале пьесы Маргаритов, лелеявший свою честность, передает дела – как будто капитулируя перед новой жизнью, отводящей доверию все меньше места, явно морально неустроенной, спутанной. Да, любовь Людмилы – конечно, ценность в мире «захолустья». Но стоит ли ее возлюбленный Николай такого служения, такого самоотвержения?

Этот проклятый вопрос неминуемо возникает всегда, когда мы видим ситуацию «напрасной любви», столь частую в русской литературе. Островский занимает тут чуть ли не первое место по множеству воплощений драмы женщины, в каком-то отношении стоящей выше мужчины {может, и во всех отношениях) и тратящей гигантское усилие души, чтобы понять, спасти, вдохновить его. Подобное творческое упорство исключает случайность конфликта – полюбила не того, кого следовало, а вот если бы... Нету – «если бы».

Освобождение женщины сделало насущной необходимо-

стью выбор ею любимого человека. И в этом выборе со всею силою сказалась несвобода, неволя, зависимость – от судьбы, от пошлостей воспитания, от скверных романов, от моды, от неразвитости нравственного чутья, от самолюбия и властолюбия, от собственной потребности любить во что бы то ни стало и кого бы то ни было, от времени и истории, наконец.

Любовь Людмилы велика и несоразмерна ни с личностью Николая, ни с благополучным итогом хлопот по его «спасению». Но чувство это непросто, много тут наслоено: и жертвенный фанатизм, и наивность худо разбирающей жизнь немолодой девушки, и аффектация поздней страсти, Любовь, как полет свободной, прекрасной души, угадывается сквозь нелепости – даже так! – своего воплощения.

Трудно воплощается душа. У позднего Островского есть удивительная пьеса «Невольницы» – это трагикомедия житейской пошлости. Евлалия Андреевна (уже и имя героини двойится: и нежное, и нелепое, и красивое вроде, и смешное), немолодая (правда, по мерам давним – ей двадцать восемь), замужняя женщина – влюбилась, вернее, изобрела себе романтическую, возвышенную любовь. И со всей силой сентиментальной, искусственной страсти терзает свой очень прозаический «предмет».

Пошлость, жизненной обстановки кладет тяжкий отпечаток на эту любовь – она выглядит смехотворной, нелепой... И все переворачивается-оборачивается в этой пьесе: идеальное – реальной пошлостью, пошрое – возвышенным, сквозь

благородство просвечивает эгоизм, ум высказывает философию мелкотравчатого цинизма, верные слуги продают за грош, и вся эта напряженная трагикомическая пульсация приводит к счастливому и нервному крику радостного мужа – тирана, даровавшего жене полную и абсолютно не нужную ей свободу: «Играй, Евлалия, играй по большой, проигрывай тысячи!» Ибо она, разочаровавшись в предмете, не знает, что делать – разве в вист... Что ж, и любовь может обернуться смехотворной пошлостью? Так, да не так. Все смутно, зыбко, ненадежно, все кувыркается, меняет личины – но ведь душевная красота Евлалии, ее внутренняя мелодия, чистая и искренняя, – несомненны. А только в аранжировке жизни и соната может прозвучать полькой-бабочкой.

В мелодраме брак героя с героиней вполне исчерпывает и сюжет, и смысл ее – у Островского ничто не разрешается столь примитивно. И брак Людмилы и Николая в «Поздней любви» не сглаживает ни одной сложности жизни.

Радостный финал телефильма Леонида Пчелкина логично вытекает из его сути: это сказка о вознагражденной добродетели – и в ней он уместен. И сам фильм уместен. Но... ах как скучна царящая в нем хорошая погода! В стотысячный раз похлопали нас по плечу и сказали: ничего, обойдется, Он и Она пойдут рука об руку, и солнце будет светить, а птицы – петь. Создатели телефильма «Поздняя любовь» не расслышали в мире пьесы Островского, мире, таком, казалось бы, простом, невычурном, естественном, от-

звуков гроз былых времен, скрипа крутых переломов жизни. Будь режиссер внимательнее к сути пьесы, ко времени ее возникновения, к историческому и. культурному контексту – кто знает, может быть, мы немало поразились и задумались бы над «Поздней любовью», прочитанной остро, с ощущением дальнейших исторических судеб, с героиней, далеко не чуждой современности – ведь на самом деле, не соверши Людмила «бунта» против вековых устоев за свое счастье, насколько иными были бы сегодня и заголовки проблемных статей в газетах!..

В фильме Пчелкина Островский получился таким дедушкой-утешителем, сочиняющим немудреные сказочки о жизни. Совсем иным предстал драматург передками в телефильме Михаила Козакова по «Последней жертве» – в нем не сыщешь ни тени сентиментально-умилительного лиризма, ни грана утешительного благодушия. Сдирая коросту штампов, прилипших к этой известнейшей (в отличие от «Поздней любви») пьесе, Козаков и название ей дал иное – «Попечители». Так в начале работы собирался назвать свою пьесу Островский,

Мы видим портрет драматурга сразу же после титров: хмурое старческое лицо, Щедрина под стать. Портрет выбран с умыслом: режиссер последователен и мысль свою протянет до конца. Вслед за тем на экране появится Наблюдатель – хладноглазый, непроницаемый, бесстрастный. В московском увеселительном саду, где постоянно и безустан-

но отплясывают персонажи, рисует он их портреты, точнее – карикатуры. Играет Наблюдателя сам Козаков. Такой персонаж есть у Островского, в третьем действии скупно, подобно оракулу, предсказывает он будущие события. Но Наблюдатель Козакова пройдет по всему фильму: он «делает рентген» каждому, судит всю эту жизнь и ее героев. Он как будто отождествляется с самим автором, каков тот был на портрете: строг, суров. Безжалостно сокращается текст: как можно меньше чувствительности, прошловековой «поэзии сердца», жестче, насмешливей, грубее. Как в хорошем фельетоне. Да, тут мало кому можно сочувствовать: мы и сами становимся наблюдателями. В козаковских «Попечителях» страдания обманутой любовником купеческой вдовы Тугиной не могут особо взволновать. Известно, что многие русские актрисы смущались словами Тугиной «хоть бы деньги-то мне воротить, хоть бы деньги», которые она произносит, узнав о предательстве, измене возлюбленного. Вычеркивали даже.

Русская женщина, любящая, преданная – и вдруг о деньгах! Невыносимо. В «Попечителях» – иначе и сказано быть не может. Воздух жизни пропитан корыстью, все об одном, все про одно – про что же? Про вожденный миллион.

«Миль-ен! – так звучит в спектакле, хлестко и звонко – миль-ен!» Где благородный, любящий Флор Федулыч Прибытков, за которого в итоге идет замуж Юлия, – человек сложный, хитрого плетения, купец на европейский манер, каким, бывало, играли его раньше? Юрий Горобец – При-

бытков – человек-кулак, мешок с деньгами, у него и мозг из денег, и изъясняется он таким товарно-денежным языком. Сцена, где Юлия просит у него денег для любовника – тяжелая, стыдная до того, что и этого кулака прошибает стыдом, когда женщина ползает перед ним на коленях. Знаменитые слова «этот поцелуй дорогого стоит» звучат как ясная оценка товара (поцелуя) и сознание того, что товар в целом (Юлия) обойдется недешево – и того стоит.

Но зачем, собственно, такой Флор Федулывч, что лишнего не передаст, вступает у Островского с Юлией в законный брак? Ограбленная, брошенная, она вряд ли отказалась бы пойти на содержание. Может быть, Прибытков все-таки не исчерпывается мощью и размахом покупательной способности? Может быть, его отношения с Тугиной менялись, как и она сама? Жесткий взгляд на историю «последней жертвы» Юлии Тугиной отчасти справедлив как реакция на прискучившую и несовременную сентиментальность. Однако при такой узости подхода (получается всего-то: «купец вдовушку купил, потому что времена такие – все продается») – многое должно было пострадать. Пострадал образ Тугиной. Красивая, темпераментная Елена Романова оказывается даже некстати в «Попечителях»; насмешливо играть Тугину невозможно, надо страдать, а это в спектакле никому не интересно и неважно – ни персонажам, ни режиссеру.

Важен вот кто: Вадим Дульчин, любовник Юлии, – Олег Янковский. Он интересует режиссера более других, он и в

титрах идет первым номером. Совершенно современное лицо, манеры; интонации, даже курит он нечто вроде «Беломо-ра», даже звонок в его квартире знакомый.

Несколькими годами ранее, в фильме Петра Тодоровско-го «Последняя жертва» Олег Стриженов играл что-то вроде краха романтических иллюзий в прозаическую эпоху. Что до Янковского – то какой там романтизм! Ироническое самооплевание этого Дульчина – занятный заменитель сове-сти, и он ему предается с удовольствием на всем протяже-нии спектакля. Ведь мы склонны не без сочувствия выслу-шивать человека, ругающего себя подлецом, полагая, что со-знание собственной подлости все-таки несколько возвыша-ет над подлостью органически-бессознательной, ступенькой выше, что ли, расположено. Но в чем тут, в самом деле, до-стижение? Вместо страдания – бойкое подличанье с приго-вором: «Ах, какая же я дрянь!» Все про себя понимает че-ловек и прекрасно разбирается, что по высшему счету он – дрянь. И платит свою подать высшему счету – ругает себя в охотку, и дела с высшим счетом, таким образом, покончены. Оно и дешево, и мило.

Янковский – Дульчин отнюдь не поэт прожигания жиз-ни. Он чрезвычайно деловит, этот паразит, – весь в пред-приятнях, хлопотах, – и все спешно, срочно, быстро, тотчас же. Исправление любовных обязанностей с Юлией – впопы-хах, обольщение Ирэн Прибытковой – скороговоркой, в кар-ты проигрывает – мигом. Дульчин Янковского трезв, пуст и

абсолютно спокоен нутром. От сознания, что жизнь его ничем оправдана быть не может, Дульчину даже весело. Коли уж играть в эту жизнь, так проигрывать побыстрее, и начинать игру новую, потому что ставка – миллион. При слове «миль-ен» глаза всепонимающего жулика ошарашенно раскрываются: совсем ошалел от призрачной, пустозвонной своей жизни. Дым, туман, и в тумане – миль-ен. Нет у этого Дульчина души, ничем не расплачивается он в жизни, оттого так легко разрешимы все конфликты его существования и так легок он сам.

Вот тут встретились времена и узнали друг друга: тип Дульчина оказался самым близким и ясным. Но безжалостно рассмотрев легковесных или, напротив того, тяжелых людейшек, занятых исключительно вращением капиталов, режиссер так же жестко взглянул на Юлию Тугину и на ее любовь. Другого взгляда у него не нашлось. У Островского – нашелся. В финале спектакля, на всеобщем переплясе в неизменном увеселительном саду, Юлия, попивая вино из бокала, глядит на бывшего кумира с легкой досадой. Очевидно, теперь, в солидном замужестве, она на своем месте. Логично, последовательно? Да, да... а все-таки жаль изгнанной из пьесы печали, музыки, которая у драматурга как-то сочеталась и с издевательством, и с насмешкой, и с карикатурой.

Конечно, Юлия – купчиха, верно. Но ведь перед нами не «Семейная картина» (из первых пьес Островского), где Мария Антиповна Пузатова сладко мечтает: «А мы с сестрицей

отпросимся ко всенощной в монастырь, разодемся, а сами в парк отличимся либо в Сокольники... Сестрица, сестрица! Офицер едет!» Юлия, может, родная дочь этой самой Марьи Антиповны, и влюбилась в побрякушку, зато – как! В напрасной, обманутой любви прорезалась у нее прекрасная душа – и с болью угасла. Но эта история, видимо, показалась режиссеру менее современной, чем мысль о всеобщей продажности, пронизывающая спектакль.

Сердечность, присущая Островскому, сменилась как будто современным взглядом: четким, насмешливым, холодным. А коли глядеть таким взглядом – так уж на все. Пустопорожняя машина товарно-денежной жизни смолела наивную вдовушку? Ну и что? То ли еще ей под силу! Если у Пчелкина в «Поздней любви» любовь абстрактна, из нынешней песенной лирики (в общем-то уже и слегка старомодной), то у Козакова любви нет вовсе, есть лишь «политическая экономия» и «вращение капиталов». Режиссеру важно установить отношение к происходящему – и собственное, и зрительское – и он специально проводит по фильму Наблюдателя с холодным глазом и твердой рукой, рисующей карикатуры. Наблюдатель тут олицетворяет точку зрения автора фильма на события пьесы. Конечно, Островский куда шире, чем тот мир, что мы видим в фильме, и взгляд его сильно разнится от взгляда Наблюдателя, но «Попечители», однако, с «Последней жертвой» Островского связаны, и диалог времен расслышать можно. Он в том, что объекты сати-

ры, насмешки, карикатуры у Островского и Козакова в целом совпадают – это тот самый увеселительный сад, где царит «милль-ен». Дальше – расхождения, и плач Юлии Тугиной по загубленной любви остается в тумане прошедшего века. «Попечители» – это, так скажем, проекция с «Последней жертвы»; проекция строгая, рациональная, по-своему убедительная, но лишенная той мощи объемной и красочной жизни, что есть в пьесе Островского.

Наверное, самая знаменательная встреча времен произошла в фильме Эльдара Рязанова «Жестокий романс». Широковещательное и многошумное обсуждение этой картины в печати, успех у зрителя – все это свидетельства того, что Рязанов затронул некие чувствительные струны нашего воображения. Он трактовал «Бесприданницу» – усиленно – именно так, чтобы она пришлась впору современности. Как же?

В статье «Снова о классике, или Метаморфозы „Жестокого романса“» («Молодая гвардия», 1985, № 6) Марк Любимудров, доказывая снижение духовно-нравственного идеала Островского в фильме Рязанова, выдвигает два сравнения: картина уподобляется импортным голливудским красоткам «а ля рюс» и поэзии Игоря Северянина, его «грезофарсам» и «сюрпризэркам», имевшим столь мощный успех у публики начала нашего века.

Ассоциации грациозные, но неточные.

Рязанов явно исходит не из презрения к безмозглым мас-

сам, а из горячей любви к простому хорошему человеку, преобладающему среди населения нашей большой страны; декаданс же и вовсе ни при чем. Тут деда сегодняшние.

«Жестокий романс» настолько же в духе времени, насколько знаменитая песня о «миллионе алых роз» (милльен!). Года два назад она слышалась чуть ли не из каждого окна, и ее включали в фильмы и спектакли как самую точную стилистическую приметку времени. «Миллион» роз свидетельствовал о неслыханно возросшем аппетите потребителя культуры и о новом качестве этого аппетита. На смену бытовавшей в шестидесятые годы идее «настоящей любви» пришла идея «красивой любви» («но в ее жизни была песня безумная роз»!). Помните, в песне художник «домик имел и холсты», и эту маленькую и трогательную собственность превратил в «миллион роз». Это безумство потрясает житейское сознание – оказывается, «домику» что-то противостоит, да как! И вместо того чтобы ужаснуться непрактичности страстного художника и его актрисы, все поют песню – это же красиво, миллион роз! – и тем счастливы.

...Когда-нибудь спросят: ну-ка, хвастайтесь своими временами. Что учудила подлость? Что остроумие сказануло? Чем блеснула глупость? Расскажите нам самую печальную любовную историю! Неужто, пришедших за грудки схватив, потребуем мы – живо, подавайте нам другие времена?..

Нет, хотелось бы отличную любовную историю сего дня увидеть, без мод и уборов прошлых веков, без альянса буль-

варного романа (аристократы, рысаки, бриллианты) с жестоким романсом (любил, бросил, убил). «Красивая любовь» в фильме Рязанова, идеальная греза, антитеза жизненной прозе терпит поражение по всем статьям. Ибо жизненная проза и есть предмет творчества Рязанова. Он ведь явно не любит всего нежизненного, искусственно-возвышенного, не выдерживающего проверки на юмор, всего высокопарного и глубокомысленного (лже-).

Не раз в его фильмах происходит и комическое «снижение» чересчур возвышенного ряда культурных ценностей, уж такого, мол, возвышенного, что и не достать. «Не пора ли нам, братцы, замахнуться на Вильяма нашего, понимаете ли, Шекспира?» – спрашивает аудиторию режиссер-футболист (Евгений Евстигнеев) и в самом деле ставит «Гамлета» со страховым агентом Деточкиным в главной роли («Берегись автомобиля»). «Что несете?» – «Картину Рембрандта», – отвечают «старики-разбойники», действительно стянувшие картину Рембрандта во избавление от пенсионного уныния («Старики-разбойники»). А в «Невероятных приключениях итальянцев в России» уже весь город заверчен в лихую свистопляску с поисками заветного клада (стоимость клада, как вы понимаете, мильен) – валяются разбитые львы, взрываются дома, и как венец всего – злостный инвалид вышибает больной ногой колонну Казанского собора. Собор, ясное дело, разваливается.

И с этим вот шутливым, свойским, домашним отношени-

ем к культуре, которую делали тоже неплохие ребята, Рязанов взялся за «Жестокий романс» и влип в паточку «красивой любви».

Всю тяжесть «красивой любви» несет Паратов (Никита Михалков). Это у него белые розы, белая лошадь, белый костюм, цыгане, безошибочный выстрел из револьвера, глаза, темнеющие от сдерживаемой страсти, великолепный гнев и самые убедительные бриллианты. Пусть Островский был далек от любования своим «блестящим барином» – а нам теперь так не хватает этого барственного размаха, этой поэзии прожигания мага, этой красоты разгула! О, как упоительно зреть всем тем, кто затрудняется насчет лишнего костюма, белоснежного красавца Паратова, не ведающего копеечных расчетов (тем, кто не затрудняется, еще упоительнее).

«Блистательность» Паратова в исполнении Никиты Михалкова несколько кафешантанного оттенка, он похож на звезду кабаре – недаром он в фильме пританцовывает, опершись на тросточку, и гарцует на лошади, и поет. И совершенно справедливо, что он таков, – для той Ларисы, что есть в фильме (о ней еще пойдет речь), необходим не русский дворянин (да и как его играть?), а именно звезда кабаре, чья блистательность для зрителя несомненна, а особенно для зрителя, воспитанного эстрадой. И существование Паратова – Михалкова в фильме – ряд концертных номеров, почти самостоятельных этюдов.

Между тем, в «Жестоком романсе» были некоторые усло-

вия для того, чтобы состоялась подлинная драма. Сама идея, что все окружающие действительно любят Ларису, что это не прихоть, не каприз, не праздная фантазия, но предел их чувств – идея сильная. В «Жестоком романсе» Кнуров и Вожеватов не из купеческого цинизма бросают монетку, разыгрывая Ларису, – это серьезно для них, это решающая схватка, это, может, судьба на изломе. Харита Игнатьевна не просто бойко подличает, но трудно, с болью, многократно унижается ради дочери. Паратов не шутку шутит, не силушку пытается, но забывается в порыве истинной страсти.

Но все эти люди таковы, что выше головы не прыгнут, намертво очерчены собою и точным знанием своей выгоды. Выгода! – вот где фильм перестает быть костюмированным балом на темы Островского в ритмах жестокого романа, свалкой красивых погремушек, и жизненная проза – то, что знает режиссер точно, – обретает убедительные, не заемные формы. Собственность, деньги, корысть – все это дано крупно, сочно, рельефно, даже поэтически. До блеска вычищенная «Ласточка», солидная суета банка, все, что касается купли-продажи, денежных расчетов, выгодных предприятий, – весомо, внятно, снято без всяких просчетов вкуса. Лучшая роль фильма – Алексей Петренко – Кнуров. Петренко совершенно натурален. Его Кнурову можно подобрать хороший аналог среди музыкальных инструментов – это, конечно же, контрабас. Огромный, тяжелый, но отнюдь не бездушный, обладающий низким густым звуком почти матери-

альной плотности, он терпеливо и значительно ждет своего краткого и важного «соло». За его спиной мерещатся пароходы, банки, заводы, громада создаваемых и подчиненных предприятий. Не столько характер, сколько квинтэссенция определенной жизни – человек-пароход, человек-банк! Когда в поле зрения камеры появляется Кнуров – Петренко, кадр начинает даже как будто больше весить, так плотен и величав этот хозяин жизни. Вася Вожеватов, хоть тоже устойчиво держится на земле, куда мельче и завистливей – отличная работа Виктора Проскурина!

А вот умная женщина борется за существование – Алиса Фрейндлих – Огудалова (мать). Вполне последовательно сатирическое отношение к корысти режиссер заменяет здесь отношением понимания и сочувствия. Весь свой ум, незаурядную гибкость души, тонкость обращения, понимание людей Огудалова вынуждена бросить без остатка на добычу денег. Не очередная жадная старуха безо всякой морали (а так часто играли Огудалову), нет – бьется, унижается умная, пронизательная женщина, и насмешке тут не место. Такие времена!

И Кнуров, и Вожеватов, и Огудалова-мать в фильме не имеют никакого отношения к жестокому романсу. Корысть, выгода, собственность поданы с пониманием, реально. Стихия же бескорыстного чувства выражена очень дешево. Не знает корысти, не затронута расчетом только Лариса, но какова она?

Лариса (Лариса Гузеева) не обладает сколько-нибудь развитой индивидуальностью: лучи, исходящие от белоснежного Паратова, преломляются в ее глазах и идут обратно. Если бы актриса играла ученицу девятого класса, влюбившуюся в руководителя модного ВИА, все это можно было бы признать весьма убедительным. Обыкновенная милая девушка. Обыкновенная...

По выходе фильма многие критики вступились за девичью честь Ларисы Огудаловой. В общем, хоть наглядные откровения взаимоотношений дамы с кавалером в фильме и могут покоробить чей-то вкус, лишать Островского стихии земных страстей – несправедливо. Это есть в нем, есть в Ларисе – оттого так тяжек ее путь. Пусть бы она была более страстной и грешной, чем то написано у Островского, ладно, но оставаясь при этом личностью – блестящей, великолепной, талантливой, необыкновенной!

Мы ведь узнаем из пьесы, что Лариса «с детства окружена поклонниками», что в ней нет ничего «земного, житейского, тривиального, что нужно для бедной семейной жизни», что это «бриллиант», что она создана для «блеску», что ее не стыдно везти на Всемирную выставку национальных достижений в Париж. Лариса наделена острейшим чувством жизни и яркостью восприятия чисто художественной. Когда рассеялся дым земных обольщений, за которые она, звезда «цыганского табора», так жадно хваталась, как достойная, чиста и высока сделалась ее душа перед лицом смерти!

А ведь быть наедине со смертью, полагали многие великие умы, есть главное из испытаний, уготовленных человеку.

В «Жестоком романсе» исключительное превращено в обыкновенное. И это позиция. Эльдар Рязанов рассказывал в газете «Неделя»: «Лариса для меня – жертва среды и обстоятельств. Я ей сочувствую. И тем не менее в ней не хватает чего-то, чтобы я мог ее полюбить... У Островского она не показана личностью духовной... Она – девушка вполне обыкновенная... Я не случайно дал Ларисе романсы на слова Цветаевой и Ахмадулиной. Это было средством усилить духовность образа, привнести в него те интеллектуально-поэтические качества, которых ей по пьесе недостает» («Неделя», 1985, № 85).

И вот, не любя Ларису, режиссер поставил «Бесприданницу», добавил сюда цветаевской интеллектуальности и поэтичности. Быть личностью – не значит писать стихи и обладать развитым интеллектом. Эта мысль слишком сложна для сознания, которое ценит индивидуальность лишь по результатам ее реализации в социальной жизни. Но что же поет-то в Ларисе, да так, что люди теряют голову и становятся на колени, – обыкновенность ее поет? И не гений Островского создал эту девушку, и не его тоскующая душа бьется в Ларисиных словах?

(Как-то однажды въявь ощутилось: сидит, запершись в кабинете, пожилой, грузный, бородатый человек, пишет на листочке: «Я любви искала и не нашла... ее нет на свете...

нечего и искать» – и плачет...)

Итак, победному шествию корысти в фильме противопоставлена лишь обыкновенная девическая непосредственность, наивность.

Карандышев, который тоже мог бы что-то возразить хозяевам жизни, в фильме безжалостно уничтожен, ибо рвется он к красивой жизни без должных оснований. То, что изображает Андрей Мягков в этой роли, напоминает его прежние работы в картинах Рязанова – «маленький» служивый человек с маленькими смешными реакциями и хорошей, чистой душой. Но на сей раз Карандышева, бедного, без купюр и белых лошадей, изничтожают. Можно было бы принять и такое истолкование образа, будь перед нами воинствующее самолюбивое ничтожество – но Карандышев – Мягков всего только маленький, бедный и немного противный. За что?

Развитие сюжета пресекла пуля Карандышева. Но если бы была проявлена большая смелость в деле приобщения Островского к духу времени, фильм завершился бы прогулкой Кнурова и Ларисы по Елисейским полям: Кнуров был бы горд и счастлив, Лариса бы дефилировала в ослепительном наряде, но с печальными глазами. Это было бы и жизненно, и оптимистично: коли не удалась красивая любовь, берите, пока предлагают, красивую жизнь.

Из отзывов зрителей на фильм Рязанова (они публиковались в печати) можно узнать следующее: привлекло их изображение бескорыстной, самозабвенной, нерасчетливой люб-

ви, которую, дескать, нечасто встретишь в наше время, когда... Отчего же такая любовь обязательно должна сочетаться с полным отсутствием личности? Лариса «Жестокого романа» – девушка бессознательная, и ее чувство к Паратову справедливо будет назвать поклонением, обожанием, но никак не любовью. Слепое, горячее «обожание» часто возникает при встрече неразвитого существа женского рода с сильно развитой мужской индивидуальностью.

Так что же: наивная девочка, трепещущая от обожания, – это нужно зрителю, это актуально сегодня, а история человека сложного, незаурядного, вступившего в трагическое противоречие с жизнью, – не нужна, не актуальна?

Ах, дело-то в том, что личность не у всякого есть, а любить-то всякий хочет. «Жестокий романс» исполнен мягкой снисходительности к каждому, любому, ко всей публике и ко всей жизни, коей она живет, – и сердце зрителя не могло не отозваться на это глубокое понимание и сочувствие.

Островский любил свою публику иной любовью – он потрясал ее, и судил, и учил, и дерзости ей говорил, и предлагал напрямь ум, и жалел, и гневался, и воспевал, и бранился, и звал куда-то...

Всякий писатель особо любит ищущего, тяжким путем познания идущего героя – так Островский любил Ларису. Но если говорить о совершенном воплощении идеала в его творчестве – таковым будет Елена Ивановна Кручинина из пьесы «Без вины виноватые» (1882).

Была она – Любовь Отрадина и пережила, как многие женщины Островского, свою главную драму – предательство возлюбленного. И – умерла, возродившись к жизни актрисой Кручининой. Любовь, определившая ее новую жизнь, – любовь к сыну. И эта жизнь – вся в трудах и милосердии. Кручинина – великая мечта Островского о слиянии таланта и нравственности, о труде души, избывающей все слишком страстно-земное, грешное, мучительное. Кручинина, с ее беспрестанно волнующейся, чуткой душой, спокойна и величаво-проста в общении с любимыми людьми. Тоска и боль натерпевшегося сердца, и – учтливое внимание, разумность, полное понимание всякого, кто б на пути ни встретился. Страдания не умертвили Кручинину – она выстрадала душу чистую и высокую, жизнь и творчество слились для нее в единое, прекрасное и разумное действие.

Поиски высокого строя души, занимавшие Островского в 1870-е – 1880-е годы, сообщили его перу пристрастие ко всему необычному, исключительному, что есть в сердце любящей женщины. Поэтому абстрактный лиризм и сентиментальность «Поздней любви» Пчелкина, трезвую холодность козаковских «Попечителей» в романское «обожание» у Рязанова никак нельзя признать теми ключами, что вполне живо, свежо и захватывающе открывают любовь (а стало быть, и жизнь) в пьесах Островского. Ибо героини всех этих лепт – не героини для создателей, а знаки чувств в «духе времени».

Итак, что делать нам с Островским?

Его пьесы написаны для актеров, в расчете на воплощение. Когда театр, телевидение или кино обращаются к ним – это акция законная, нужная. Однако не только разобранные здесь экранизации, но и многие другие попытки сыграть Островского на театре, телевидении, в кино не убеждают в том, что драматург – наш современник. Напротив, ощущаешь скорее разницу, чем сходство.

Духовная сила, красота, художественное совершенство, милосердие, ум и совесть, чем так богаты пьесы Островского, доходят в любом случае – из произносимых слов. И это противоречит «считыванию» с поверхности пьесы наиболее знакомых и расхожих стереотипов, то есть тому, чем часто занимаются режиссер и актеры.

Среди удачных обращений к Островскому в последние годы могу назвать Олега Янковского – Дульчина («Попечитель») и Евгения Лебедева – Крутицкого («На всякого мудреца довольно простоты» в АБДТ имени М. Горького). Это – не вдоль текста, но вглубь, к постижению сути персонажа, без старомодной архаики, но и без современного «экстремизма». Однако для творческого воплощения пьесы в целом одной актерской удачи недостаточно...

Что же делать нам с Островским? Любить? Но мне не довелось повстречать людей, не любящих Островского (из читающей, знакомой с искусством публики). Конечно, надо знать толком, вширь и вглубь выбранную для сотворчества пьесу Островского – не только ее неповторимую поэтику,

но и жизнь, в каждом конкретном случае освоенную драматургом. И это не все. Должно быть органичное ощущение непрерывности национальной судьбы, чувство того, что мир Островского – не экзотика, не историческая даль, а прошлое России, из которого получилось настоящее и рождается будущее. И этого мало. Надо войти, вникнуть в богатое, разветвленное мироощущение Островского, из которого рождалось его творчество. Такое проникновение немало умудряет. Понять его ядовитую насмешливость по отношению к «гримсам времени», его нежную любовь к чистым, ищущим душам, его страсть к плоти сильной, могучей жизни, сильной даже в смешном, цельным и крупным характерам. Понять то, что просвещенный разум Островского никогда не отрывался от мощной почвы народных верований настолько, чтобы ее, эту почву, превознести до небес или перечеркнуть вовсе. То, что он никогда не обольщался ложными надеждами, идеями, идеалами, но смотрел в суть человека. То, что совесть драматурга не знала «запретных уголков» и судила прошлое и настоящее по единственно возможным для нее законам...

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.